

Sociología de la imagen

Miradas ch'ixi desde la historia andina






Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el *Álbum de la Revolución* (1954)

En este ensayo analizaré un valioso documento iconográfico, producido por el emergente estado de 1952 en Bolivia, que revela la imagen de nación y de ciudadanía que los dirigentes revolucionarios buscaban construir para toda la población[1]. Al inicio del trabajo describo el hecho revolucionario de abril de 1952 y su trasfondo histórico de luchas y actores sociales insurgentes. De este modo revelo los perfiles de los actores ausentes del *Álbum*: indios y mujeres. Estas poblaciones mayoritarias, a través de sus luchas, revelan las contradicciones diacrónicas de larga duración entre la élite colonial dominante, de origen europeo, y las masas subalternas indígenas y cholas.

Indios y mujeres se borran o se representan de forma estereotipada en el *Álbum* convirtiéndose en ornatos culturalistas de un discurso y una visión de nación que postulaba la hegemonía absoluta de la cultura occidental, patriarcal y cristiana sobre el país, a partir del estado. Las mujeres se introducen sólo como deudas, familiares o viudas de los combatientes, y los indios como adornos culturales del mundo del trabajo, que bailan, tocan instrumentos nativos y aclaman a los líderes mestizos. En este proceso de anonimato colectivo la noción de *miseria* y, en general, el *miserabilismo* en la representación de los sectores subalternos resultan un arma de gran eficacia. Esta noción le permite a las clases dominantes objetivar y subalternizar a estas poblaciones, y legitimar el clientelismo como nuevo modo de dominación anclado en

1. *Álbum de la Revolución*, un conjunto de 159 fotografías desplegadas, ordenadas y comentadas por José Fellman Velarde, uno de los intelectuales sobresalientes del MNR, protagonista de la política cultural y de relaciones exteriores del régimen.





redes escalonadas y verticales de manipulación y dominio. La noción de *miseria*, al igual que la más moderna de *pobreza*, despojan a los actores populares (indígenas, mujeres, trabajadorxs) de su condición de sujetos de la historia. El *Álbum* mismo constituye, en este sentido, una revelación de los contenidos culturales y civilizatorios de largo plazo que caracterizan la dominación interna en Bolivia, en un contexto de reformas estatales nacionalistas.

La historia que culminó en 1952

En abril de 1952 una tempestuosa insurrección popular urbana y minera destruyó al ejército de la oligarquía en tres días de combates, e instaló al MNR en el poder reclamando la legitimidad de las elecciones de 1951, ganadas por ese partido. Centremos la mirada en las estructuras profundas que subyacen al evento, es decir, en los modos de dominación y en los ciclos de luchas sociales previas que se manifestaron en este acontecimiento histórico.

Una oligarquía de origen colonial gobernaba al país, y el estado nacional veía una serie de espacios de decisión y poder vaciados y colonizados por la directa intervención de empresas y gobiernos extranjeros. La masa indígena productora era no sólo la principal creadora de la riqueza nacional (tanto a través de la minería como de la agricultura y la recolección), también en sus espaldas (y en las de sus abundantes rebaños y recuas) estaba lo poco que quedaba de modernidad mercantil-capitalista interna en el país: el espacio de los "trajines" (Glave 1989) que había sobrevivido a las severas crisis de exportaciones que caracterizaron a la economía extractiva colonial. Este mercado interno se hallaba enteramente controlado por la población india y chola, al menos en lo que hace a bienes de la canasta básica de producción local y a muchos insumos y bienes importados, que se internaban por contrabando por las fronteras de las provincias que habían quedado desde 1776 anexadas al Virreinato de La Plata. Como es fácil de conjeturar, este mercado interno e interregional





luchaba denodadamente por sobrevivir frente a las trabas legales impuestas por las nuevas fronteras, asi como por la invasión de bienes importados que competían ventajosamente en el mercado interior.

No cabe duda que los rasgos brevemente mencionados de la historia andina colonial convierten al mercado en un escenario singular de luchas económicas, pero a la vez simbólicas e identitarias. Podemos aventurar la hipótesis de que precisamente la contradicción diacrónica subyacente a la revolución de 1952 puede pensarse como basada en el desfase entre el carácter democrático y nacional de su mercado interior y la naturaleza colonial y autoritaria de su estado. Esto, a su vez, enfrentó a mestizos y criollos -estos últimos encargados del eslabón más alto de mediación con los centros de poder mundiales- con la población chola e india, mayoritariamente excluida del sistema político, que laboraba en los campos, minas y rutas de comercio, sustentando económicamente el andamiaje y la civilidad de toda la república.

La marejada de acciones colectivas insurgentes se nutría de múltiples raices: la lucha de los caciques apoderados entre 1910 y 1940 por recuperar sus tierras usurpadas con la expansión del latifundio (Taller de Historia Oral Andina 1984: 15), las acciones organizativas y politicas de la Federación Obrera Local (FOL) y de sus cuadros anarquistas, que en los años veinte y a fines de los cuarenta desatarían una oleada de movilizaciones ciudadanas en manos de sindicatos de nuevo cuño, articulando los rasgos mutualistas y comunitarios de los antiguos gremios de oficio con ideologías de inspiración libertaria que proclamaban la igualdad de derechos ciudadanos para toda la población (Lehm y Rivera Cusicanqui 1988: 35-36). En esa época, la sociedad urbana paceña estaba compuesta mayormente por cholxs e indixs migrantes que vivían en los márgenes y laderas urbanas, y por una casta parasitaria de mestizo-criollos que ocupaba las grandes casonas del centro y sur de la ciudad, aunque siempre entreveradas con parcelas de las comunidades indígenas. La población de éstas, vinculada a todo tipo de gremios, mezclaba el horizonte comunitario rural con el sindicato o asociación gremial de oficio y sus propias redes de





solidaridad entre paisanos, familiares y clientes. Asi, desde estos sujetos abigarrados y locales, se fue articulando uno de los movimientos sociales pioneros en demanda de igualdad ciudadana y equidad de derechos laborales, que se anticipó a las medidas reformistas de los años 1950, y que estableció lazos de hermandad y solidaridad con la lucha de las comunidades expresada en el movimiento de caciques apoderados (Lehm y Rivera Cusicanqui 1988: 40-41).

Hacia 1951, luego de cinco años de despiadada represión antipopular y antisindical en reacción a las medidas populistas del gobierno de Villarroel (1943-1946), la sociedad urbano-popular paceña vivía un período de reflujo: la mayoria de dirigentes de la FOL habían sido confinados o estaban perseguidos por los gobiernos reaccionarios del "sexenio" y sus sindicatos habian sido diezmados o cooptados por los experimentos corporativistas de Toro y Busch, que se plasmaron en los decretos de sindicalización obligatoria. En este contexto, son las organizaciones de la Federación Obrera Femenina (FOF) las que dan renovada vigencia a las luchas anarquistas por la ciudadanía plena, combinándolas con demandas específicamente femeninas y cholas contra los abusos racistas y patriarcales a que se sometía a las mujeres de los mercados y a las trabajadoras domésticas en las casas señoriales y en los medios de transporte colectivo como el tranvía (Ibid. pp. 70-72).

Así, la Unión Sindical de Culinarias y R. S., afiliada a la FOF, se formó a partir de una queja de las trabajadoras domésticas de los hogares de la oligarquía, que iban cotidianamente de Sopocachi al centro a abastecerse con sus canastas de mimbre, y al circular en los vagones de los tranvías "rasgaban las medias de las señoras" (Petronila Infantes, en Lehm y Rivera Cusicanqui 1988: 172-173). Las culinarias formaron su sindicato exigiendo que el Alcalde dicte un amparo en favor de su uso de este medio de transporte, pero se comprometieron a su vez a cambiar las canastas de mimbre por bolsas de cuero que serían compradas a una empresa local.

Las vendedoras de los mercados de La Paz se asociaron a su vez en ocasión de una gran inundación que barrió sus puestos, con un



saldo de varios muertos y cuantiosas pérdidas en el mercado de la calle Recreo (hoy Mariscal Santa Cruz a la altura de San Francisco), a principios de los años 1930. Como consecuencia de ello exigieron a la Alcaldía la construcción de mercados seguros e higiénicos, que comenzaron a edificarse a partir de 1938 formando lo que hoy son los mercados Lanza, Sopocachi, Miraflores, Camacho y Rodríguez (Ibid., p. 164). La historia de las floristas es más larga y accidentada, por el intento inicial de dispersarlas en muchos mercados y la lucha por la construcción de un Mercado de Flores en la Plaza Obispo Bosque, que duró entre 1936 y 1939. Luego, por denuncias de los curas de La Merced, el mercado se trasladó a la calle Figueroa, hasta que en la década de los años 1970, durante la gestión de Raúl Salmón, finalmente consiguieron la construcción del Pasaje de las Flores, entre la Figueroa y la Mariscal Santa Cruz (Ibid., p.165-166). En este proceso de visibilidad y activismo de las mujeres se puso en primer plano la lucha por una ciudadanía intercultural encarnada en la chola o mujer de pollera. Para los críticos de estas movilizaciones, sus dirigentas no tenían empacho en exhibir en público costosos faluchos y topos (joyas indígenas) de oro, en contradicción con la supuesta pobreza de las masas trabajadoras. No obstante, los atuendos de gala son parte de la cultura de negociaciones de las sociedades indígenas y cholas, respecto al poder simbólico concentrado en el estado y las élites modernizantes.

Frente a estos procesos de visibilidad pública de las mujeres y de ejercicio abierto de códigos culturales distintos al oligárquico, la sociedad criolla optó por la domesticación de ambos a través del sindicalismo. El triunfo de una visión sindicalista de corte europeo y masculino en la organización de los sectores subalternos fue gestándose durante el sexenio (1946-1952) en las cárceles y campos de confinamiento en los que convergían reclusos de la FOL con dirigentes indígenas y gente de clase media proveniente de los nuevos partidos políticos antioligárquicos que habían surgido clandestinamente en los años 1940 (notoriamente el Movimiento Nacionalista Revolucionario y el Partido Obrero Revolucionario). Después del triunfo de la revo-





lución de 1952, la organización partidista de mujeres (llamada las Barzolas) creó comandos femeninos de inteligencia y control social para penetrar en los gremios y sindicatos urbanos, manipulando la escasez de alimentos a través de los cupos de productos de primera necesidad. En esos años iniciales del nuevo regimen, la FOL y la FOF se hallaban debilitadas, su imagen se había desgastado y su combatividad había quedado reducida a ciertos gremios (como las floristas), cuyas demandas específicas no alcanzaban a cuestionar el nuevo orden de cosas. El resto de gremios y oficios tuvo que integrarse, de buen o de mal grado, al sector de los "gremiales", comandado por los harineros, bajo el control del MNR. Un sindicalismo de corte paraestatal, prebendal, masculino y cupular se apoderó de la COB y las Federaciones de Mineros y Fabriles en los años 1950 y 1960.

¿Cómo se construyó esta versión masculinizada y mestiza de la historia de las movilizaciones populares en Bolivia? ¿Cómo afectó esta representación a las realidades sociales y a las formas organizativas concretas de la población popular y productiva? ¿De qué manera fue funcional a esta construcción la idea de "miseria" y la de "atraso" en la visión de las capas intelectuales mestizas del partido triunfante? Para responder a estas preguntas analizaré el *Álbum de la Revolución* (Fellman Velarde 1954), que contiene un discurso iconográfico que abarca más de un siglo de historia de Bolivia (desde la independencia republicana de 1809-1825 hasta 1954), y propone una narrativa o interpretación de la historia moldeada a los propósitos de las capas medias ilustradas que estuvieron a la cabeza de las reformas de 1952. Se trata de un álbum de fotografías finamente editado en formato tabloide y papel cuché, sin paginación. Las fotos se intercalan con algunos dibujos y muchas páginas de títulos, comentarios y pies de foto. Aunque no se indica el nombre del fotógrafo, puede suponerse que el recopilador fue José Fellman Velarde, que "planificó y dirigió" la elaboración del *Álbum* y que es también el autor de los textos, así como del ordenamiento y subtitulación del conjunto.

La selección de este documento gráfico obedece al intento de comprender los imaginarios nacionales colectivos que masculinizaron y



elitizaron la historia de la insurrección popular de 1952, amoldándola a una imagen ciudadana de corte mestizo, moderno y masculino, que se convirtió en el contenido cultural explícito de las reformas emprendidas por el MNR desde el poder. El discurso "miserabilista"– que objetiviza a indios y mujeres como víctimas sufridas, sometidas a la explotación y tributarias de una identidad y protagonismo ajenos– logra sumirlxs en el anonimato colectivo de su condición de colonizadxs, privándoles de una posición de sujetxs de la historia.

Mediante estrategias de composición, y haciendo uso de mecanismos de connotación como la selección, el encuadre, el comentario o pie de página y la sintaxis del montaje sobre la página en blanco (Barthes [1982]1995: 21), el *Álbum* propone una lectura hegemónica de la historia contemporánea de Bolivia, de la cual se obliteran las luchas sociales protagonizadas por estos sectores sociales mayoritarios –hombres y mujeres indígenas, cholxs y mestizxs de la clase trabajadora– y se les moldea en el perfil de ciudadanos sumisos, subordinados al caudillo (Víctor Paz Estenssoro, a quien el *Álbum* construye como el visionario líder y constructor de la revolución), y privados de nombre e identidad propios. En este destino de anonimato colectivo, el *Álbum* pone en práctica la construcción de una imagen elitista de la nación boliviana, en la que se subordina o se invita ornamentalmente a indios y mujeres a un ingreso pautado y subalterno en el escenario de la política y del estado y a una ciudadanía de segunda clase en el escenario de la democracia populista del partido nacionalista.

La noción de miseria en las representaciones de la etapa oligárquica

Todas las luchas antioligárquicas de la población india y chola fueron expurgadas cuidadosamente del *Álbum* cuando se reconstruye las formas de dominación de la oligarquía, desde la independencia hasta los años 1940. La combatividad, organización y los notables logros de estas movilizaciones en el desmantelamiento del régimen de la "rosca" minero-terrateniente, brillan por su ausencia. En su lugar,



se pinta a las masas populares e indígenas como objetos pasivos de la acción -explotadora o liberadora- de otros.

Así, al describir el siglo XIX se presenta la fotografía de lo que puede ser un mercado popular urbano en los años 1950 (Ilustración 1), donde un cargador y un ciego guiado por una niña indígena figuran en primer plano, con un fondo de vendedoras y transeúntes. El texto que acompaña a la foto dice:

> "Después del asesinato de Belzu a manos del caudillo de la oligarquía gamonal: Mariano Melgarejo, una larga noche negra descendió sobre Bolivia. Los privilegiados, en el poder no vacilaban en extremos con tal de perpetuar el régimen de explotación y de miseria gracias al cual amasaban su fortuna".

Aquí los oprimidos ni siquiera son aludidos, mucho menos como sujetos. La noción de "explotación y miseria" habla de un régimen, no de personas o colectividades concretas. Pero los miserables figuran en la foto, cargando bultos, caminando y trabajando en las calles de un mercado popular urbano. La metonimia del cargador como sinónimo de explotación y opresión racial quedará marcada en la cultura y en la cinematografía bolivianas, a través de arquetipos como el *aparapita* de Jaime Sáenz o de Isico, el niño *q 'ipiri* (cargador) de la película *Chukiyawu,* del director Antonio Eguino.

La noción de miseria se extiende después hasta el país entero. Más adelante, una foto panorámica muestra una aldea rural con un fondo de varias cadenas de montañas (Ilustración 2). El campo parece yermo, pero es evidente que se trata de un momento posterior a la cosecha, porque en primer plano se muestra un haz de cebada cosechada. El pie de foto reza "[...] Y, por primera vez, Bolivia se ve obligada a importar sus alimentos", y el comentario en la página del frente: "Los liberales inician el despojo de los campesinos. Éstos, privados de sus tierras y atraídos a la mina por el señuelo del salario, abandonan el campo. Baja la producción agrícola".

La apariencia desértica de la foto, con el encuadre privilegiando el campo cosechado y el caserío cortado en el extremo superior derecho, oscurecen el hecho productivo, y lo asocian con un rendimiento miserable, con un despoblamiento del campo. La foto está despoblada, salvo por una figura al fondo del campo cosechado. Y todo el país sufre las consecuencias. Los campesinos, a quienes se hace responsables de este déficit productivo, lo son como objetos del despojo de sus tierras por los terratenientes liberales. Éstos, por cierto, no fueron quienes "inician el despojo de los campesinos", ni serian los últimos en ejercerlo. La acción social de los comunarios se reduce a la huida: abandonan el campo y se enrolan en las minas, en pos de la ilusión del salario.

Luego de mostrar una foto de Simón I. Patiño, el magnate minero, se ve un campamento minero (Ilustración 3), donde sobresalen las instalaciones de un ingenio o depósito de minerales, con los alambres de un teleférico; en el escenario panorámico del fondo, se muestran, alineadas, centenares de pequeñas viviendas mineras. El comentario en la página de enfrente dice: "La alianza de la gran minería y del feudalismo apoyada en el imperialismo británico, hacen de Bolivia, durante treinta años, un gran campamento minero, y de los bolivianos, esclavos baratos y resignados".

La resignación de la población ante un destino de trabajo, explotación y pobreza, difuminan aún más el perfil de las luchas sociales obreras. Ya se ha pintado el campo como un desierto, con su población en fuga en pos de la ilusión de prosperidad que traerá el trabajo en la minería. Ahora se ve que el salario equivale a la esclavitud.

En la siguiente página, un montaje muestra dos fotos yuxtapuestas[2] y el montaje privilegia el contraste simbólico entre dos elementos: el ferrocarril, máquina que avanza sin dejar rastro humano, y el camino de tierra, por donde transita el indio genérico (en este caso una mujer de negro) como emblema de un espacio desolado, silencioso y desarticulado.

2. Ver p. 114, Ilustración 2, en esta edición.



En la página siguiente se sintetizan los contrastes sociales fundamentales que caracterizan el país oligárquico, poniendo en oposición dos fotografías, ambas posiblemente contemporáneas a la época de composición del *Álbum* (Ilustración 5). En la foto superior, una casa señorial en medio de un gran campo con una laguna, y en la foto de abajo, una casucha de adobes con techos de calamina sujetados por piedras, en lo que parece ser una zona suburbana de La Paz. Entre ambas fotos, un escueto comentario: "Al lado de lujosos palacetes [...] chozas miserables". La simbología de la miseria, asociada al trabajo y ahora a la vivienda del poblador indigena y popular urbano, se reforzará más tarde con otros rasgos, pero nuevamente la ausencia de sujetos humanos en las fotos refuerza el quietismo y la resignación frente a una situación dada, inevitable.

Y por fin, por primera vez, en el *Álbum* se muestran rostros en primer plano de los trabajadores que habitan esos espacios improductivos y miserables[3]: en la foto de arriba, un campesino chapaco (de Tarija, en el sur del país), de rasgos mestizos y vestido con poncho, pañoleta y sombrero de ala ancha, tocando un *erke*; y en la foto de abajo, más pequeña, un indio altiplánico con la cabeza cubierta por un típico *lluch'u* indígena, retratado en gesto de severo grito. Entre ambas fotos, los siguientes comentarios: "Al lado de la degeneración y de la ruina en el propio seno de la clase explotadora [...] la recia contextura de una raza forjada en la lucha por la vida y un porvenir mejor [...]". Clase explotadora *versus* "raza" explotada, que sin embargo muestra rasgos de reciedumbre y trabajo, y por lo tanto es una clase-raza. Es decir, una raza laboral en la cual el trabajo y la explotación se naturalizan y se convierten en marcas inherentes a su condición étnica.

En la siguiente página, un par de fotografías, nuevamente bajo la técnica del montaje por oposición o contraste, revelan similar intención metonímica, que fija los rasgos inherentes y constitutivos de la sociedad boliviana (Ilustración 7). Arriba, una soleada calle de un barrio residencial, con grandes chalets de construcción para entonces

3. Ver p. 114, Ilustración 2, en esta edición.



moderna, y abajo, un paisaje altiplánico con un conglomerado de casas, relativamente dispersas, que parece un conjunto suburbano. No obstante, entre las dos fotos, el comentario resalta: "Al lado de algunas ciudades de opulencia artificial que se levantan como fuentes del dominio imperialista están las aldeas misérrimas aprisionadas por la inmensidad desolada [...]". Pero si nos fijamos cuidadosamente, en ambas fotos se desliza una manipulación ideológica por la vía del recurso connotativo del comentario escrito. En la primera, podría tratarse de un barrio de clase media ilustrada, a la cual pertenecían los miembros del partido gobernante y el propio Fellman Velarde. Pero más aún, el caserío urbano popular, que el comentarista describe como una "aldea misérrima aprisionada por la inmensidad desolada", muestra postes de luz en frente de las casas (un claro signo de modernidad y progreso en los años 1950), y la mayoría de ellas tiene techos de calamina, fachadas revocadas y propiedad cercada. Al fondo, el nevado Huayna Potosí revela que se trata en realidad del barrio Alto Lima, en El Alto (entonces un suburbio de La Paz). La atribución de miseria y desolación, más que un referente adherido a la denotación o análogo fotográfico (Barthes [1982]1995: 38-39), proviene del sesgo o carga ideológica del texto. Una suerte de "trucaje" destinado a las élites, refuerza la idea de que "se sentían dueñas del país, pero al mismo tiempo lo despreciaban" (Almaraz 1969: 33), en una engañosa y homogénea visión de miseria y desolación que tiñen no sólo el paisaje sino a sus habitantes.

El concepto de *miseria* opera en estos textos como un índice (Guha 1997: 44), cuya función interpretativa es introducida por el texto, a partir de una serie de asociaciones: desolación, despoblamiento, esclavitud, resignación. La imagen fotográfica condensa así las ausencias y presencias de indios y mujeres. Salvo en la foto compuesta por el ferrocarril y un sendero por donde camina una sombra, las mujeres no aparecen. Allí se ve una figura borrosa y masculinizada por el texto. La borradura de indios y mujeres de la historia se hace así compatible con el advenimiento de un nuevo orden social y político donde la noción de "ciudadanía" adquirirá un tinte dominantemente eurocéntrico y mestizo, un paquete cultural de pedagogía colonial y civilizadora



que aherroja los cuerpos y las conciencias a un destino de anonimato colectivo. Asi advienen a la vida pública del estado y la política, multitudes anónimas y masificadas, vestidas invariablemente de terno y sombrero, en mímica subordinación al modelo ciudadano mestizo e ilustrado que desplegaba la élite, expresando su incontestable hegemonía (Berger 1980: 33-35).



Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3







Ilustración 5





Ilustración 7

La subordinación colonial/patriarcal en el “despertar”

El *Álbum* nos ofrece una estructura periodizada de la historia de Bolivia, donde una suerte de prehistoria (la etapa oligárquica posterior a la independencia) es sucedida por una sección en la que se ilustran los acontecimientos preparatorios de la revolución, que Fellman Velarde titula “el despertar”. La sección comienza con una evidencia documental de la guerra del Chaco, de la cual se omite toda fotografía (pese a ser uno de los episodios más fotografiados de la historia de Bolivia) y la sucesión de gobiernos militares y reformistas que culminó con el colgamiento de Gualberto Villarroel en 1946. La posguerra se presenta con una fotografía en primer plano del presidente Busch, con un comentario en el que se destaca un decreto de su gobierno contra los grandes mineros



del estaño. Patiño, Hoschild y Aramayo. En la fotografía siguiente se muestra a Busch sentado y rodeado de sus ministros, entre los que se destaca la presencia de Paz Estenssoro y Walter Guevara Arce.

Hasta aquí, el liderazgo del proceso de cambios lo detentan varones mestizo-criollos de edad madura, emergentes de la guerra del Chaco. Una mujer aparece frente a la tumba de Busch (ilustración 8), como para confirmar el carácter de "viuda" o "deuda", único papel que parece corresponderle en el contexto del nuevo proyecto estatal. La columnata trunca que representa la vida y muerte del presidente suicida expresa un símbolo fálico que ordena el espacio en una totalidad patriarcal.

En la siguiente sección, dedicada al Movimiento Nacionalista Revolucionario, se destaca la foto de los masacrados de los campos de María Barzola (20 de diciembre de 1942), donde las mujeres figuran nuevamente como viudas y deudas de los mineros caídos (Ilustración 9). Todas las demás fotografías, hasta llegar al gobierno de Villarroel, mostrarán imágenes de multitudes y grupos dominantemente masculinos y mestizos, vestidos a la moda de la época, con ternos cruzados y sombreros de fieltro de ala ancha.

En el gobierno de Villarroel se destaca la organización del Primer Gran Congreso Indigenal de marzo de 1945 (Ilustración 10), y allí aparecen mujeres indígenas, de espaldas, cargadas con *awayus,* acercándose a saludar al jefe y a los organizadores del congreso. El ángulo de la cámara es contrapicado, las mujeres parecen estar pisando más abajo que el líder; el encuadre refuerza entonces la connotación de una actitud sumisa.

Mujeres de clase media, principalmente maestras, se muestran en una fotografía que evidencia la conspiración contra Villarroel, en la que se anuncia la declaratoria de una huelga salarial (Ilustración 11). Son los prolegómenos del 21 de julio de 1946, fecha en la que morirá asesinado el presidente, junto con varios de sus colaboradores. El despliegue de fotografías de los colgamientos ha circulado en muchos textos conmemorativos y pedagógicos, marcando el farol de la plaza Murillo como un espacio emblemático en el que se condensa la memoria colectiva (Halbwachs [1950]1997: 193-203).



En cuanto a la población indígena masculina, otra de las formas de su aparición es como muertos, cadáveres botados sin identidad ni rostro (como en “Masacre Campesinos, Masacre Obreros”, Ilustración 12), o anónimos obreros cargando a sus muertos. El texto dice: “En carros basureros los cadáveres que no eran inmediatamente reclamados por sus familiares, son trasladados al Cementerio General por las fuerzas de carabineros. El último tributo del regimen a los mejores de entre los hijos de Bolivia, es una fosa común”. Pero la imagen no muestra ni carabineros, ni carros basureros, y omite que los muertos son trasladados en frazadas por sus compañeros, justamente para evitar la fosa común[4] (Ilustración 13). Fellman parece echar mano de las fotos para acomodarlas como sea en un discurso previamente elaborado que muestra el oprobio del “sexenio”, el período represivo y antipopular inmediatamente antecedente a la revolución. Más adelante aparecen nuevamente las mujeres, como “esposas, madres e hijas”, declarándose en huelga de hambre por la libertad de sus familiares presos y confinados (Ilustración 14).



Ilustración 8



Ilustración 9

4. He analizado el significado de esta estrategia en “Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos ‘sociólogos de la imagen’” [1997], p. 73 y ss. en esta edición.









Ilustración 10



Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13





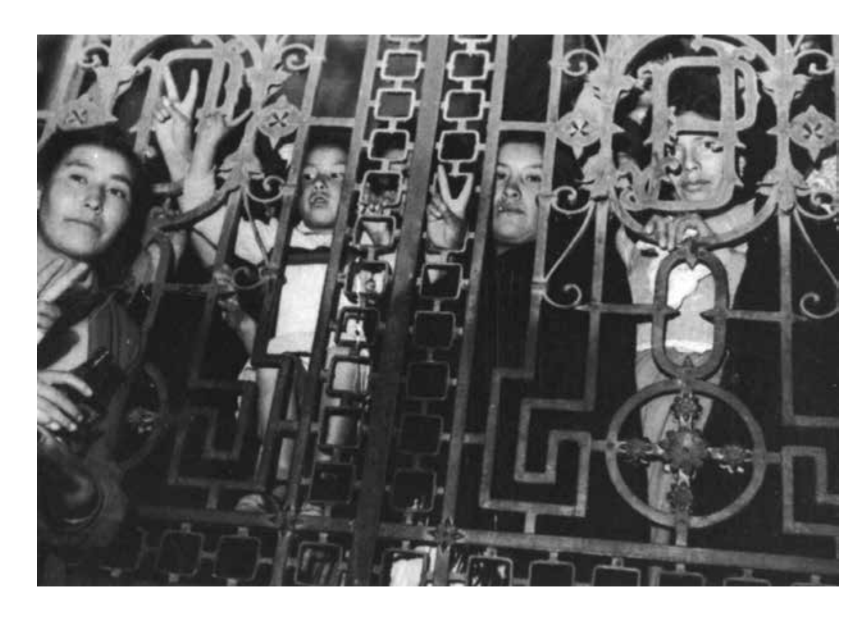








Ilustración 14





El pueblo en la insurrección y en los actos públicos del nuevo estado

A partir de esta sección se sucede un despliegue de imágenes de personajes individuales y colectivos, que participaron en el proceso insurreccional. Estos son, invariablemente, mestizos vestidos de terno o uniforme policial, ya sea con sombreros o cascos, y en la última fotografía de la serie (Ilustración 15), se ve a los dirigentes del MNR encabezando grandes grupos insurgentes, evidentemente urbanos y con las cabezas descubiertas; allí destaca la presencia del líder obrero Juan Lechín. Enseguida, la metonimia del opresor es una bota, tirada en medio de un suelo pedregoso, símbolo del ejército derrotado (Ilustración 16). En uno de los comentarios se menciona el balance de las jornadas: 1.200 muertos. Más adelante aparecen nuevamente las mujeres, apegadas a las listas de muertos y heridos, en busca de sus seres queridos, como si su único papel en el proceso insurreccional fuese el de madres o esposas (Ilustración 17).

Las imágenes del proceso de consolidación del gobierno de la revolución son aún más contundentes en la exclusión sistemática de indios y mujeres. Los caudillos mestizos e ilustrados (Hernán Siles Suazo, Víctor Paz Estenssoro) ocupan el centro de la escena, firmando decretos, llevados en hombros de la multitud, dirigiéndose a multitudinarias concentraciones con el símbolo de la victoria. En estas fotografías se produce una suerte de diálogo entre las multitudes mirando hacia arriba, en panorámicas picadas, y el líder de la revolución, de terno y corbata, en primer plano, en un encuadre contrapicado (Ilustraciones 18 y 19).

El centro del poder es ahora unipersonal, y el caudillo ata todos los significantes populares del hecho, entregándolos a una idea del país moldeada sobre el "mito de la pertenencia al mundo occidental". La foto exhibe una labrada cruz católica en primer plano, ante la cual Paz Estenssoro jura a la presidencia de Bolivia[5]. He señalado anteriormente que aquí se produce el *amarre metonímico* entre la revolución popular y

5. Ver p. 124, en esta edición.





el estado centralista, occidental y cristiano, que emergería como resultado paradójico de una insurrección indígena y popular (ver pp. 124, en esta edición). Las imágenes de concentraciones multitudinarias y masculinas se suceden, mostrando el júbilo del pueblo y la uniformización de los sujetos participantes del hecho revolucionario (Ilustración 21).

Más adelante, sobresale la imagen de dos personajes indígenas, en una misma página, el primero de rasgos y vestimenta andina, que eleva la mano derecha con la V de la victoria, y el otro un selvático, semidesnudo y adornado con plumas, que hace el mismo símbolo (Ilustración 22). El escenario de ambos sujetos es convencional y no alude a ningún espacio geográfico en particular. El indio altiplánico está de espaldas a una pared de piedra, al parecer urbana, y el selvático delante de una casa de adobe y calamina, con algo de vegetación (que no parece precisamente del trópico). La V de la victoria que exhibe el personaje oriental parece haber sido añadida sobre la foto[6].

Las viudas vuelven a aparecer luego, cuando se instalan los homenajes oficiales al presidente mártir Gualberto Villarroel y sus seguidores, junto a otro actor fundamental del proceso, el ejército (Ilustración 23). También una que otra mujer aparece entre las multitudes que festejan el primer 6 de agosto después de la revolución de abril (Ilustración 24). Y la aproximación sumisa de mujeres del campo, agachadas, cargadas de sus hijos, casi de rodillas para homenajear al caudillo, se vuelve a repetir, junto con la presencia de dirigentes indígenas anónimos en las ceremonias oficiales del nuevo estado (Ilustraciones 25 y 26). Las marchas y concentraciones rurales en las ciudades dejan ver una presencia más amplia de contigentes femeninos en las marchas, que invariablemente están encabezadas por varones (Ilustración 27). Del mismo modo, la presencia de mujeres cholas en las fiestas del palacio de Gobierno (Ilustración 29)

6. Este detalle me lo hizo notar Marco Arnez. En caso de evidenciarse el trucaje, el personaje habría estado elevando el puño, gesto que distingue a los comunistas y a otros grupos de izquierda. Nada raro, pues este tipo de representación (hacer posar indios en señal de adscripción a un proyecto político "revolucionario") es común a las elites de las ciudades andinas, desde tiempos coloniales hasta nuestros días.





revela una ciudadanía de "invitadas", convocadas, a discreción de los poderosos, a participar simbólicamente de los espacios de poder.

La presencia ornamental de los indios se deja ver también en los bailes y reuniones en las que Paz Estenssoro participa, en medio de elaborados *lluch'us* y ponchos, y vestido a veces con ellos (Ilustración 28), como si la sola aproximación física marcara un compromiso de conciencia ("Él y ellos piensan lo mismo"). Desde un punto de vista propio, el travestismo de Paz Estenssoro alude también a antiguas tácticas de hegemonía cultural indígena empleadas por los rebeldes en las movilizaciones insurgentes de 1771 en Pacajes y en la rebelión de Oruro (Thomson 2002:157-160). Pero los indios son aquí subsumidos, aparecen de espaldas o en posiciones subordinadas frente a la imagen central del caudillo.

La dualidad entre la élite mestiza gobernante, de carácter ilustrado y occidental, y la masa anónima de indios y cholas subordinadxs y convocadxs a una ciudadanía de segunda clase se refuerza en esta versión gráfica de la historia, que entroniza en el imaginario colectivo de la nación una versión eurocéntrica y culturalmente blanca de la identidad colectiva dominante. El mecanismo inicial fue la subsunción de esta población mayoritaria en una masa habitante de "misérrimas" aldeas rurales y suburbios urbanos. La noción de miseria trastroca a sujetos en objetos, resignadas y pasivas víctimas de un omnipotente poder externo, condenadas por el destino a carecer de iniciativa histórica y política propias (*agency*).





Ilustración 15



Ilustración 16







Ilustración 17



Ilustración 18 y 19









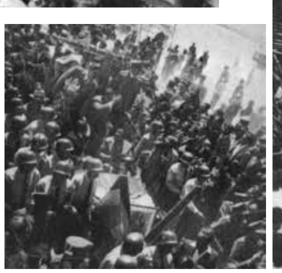




Ilustración 21







Ilustración 22







Ilustración 23



Ilustración 24







Ilustración 25







Ilustración 26



Ilustración 27





Ilustración 28

Los límites de la hegemonía movimientista

El potencial hegemónico del *Álbum de la Revolución* fue, al parecer, limitado. Se imprimieron veinte mil ejemplares, a costa del estado, y se los distribuyó en embajadas, bibliotecas, universidades y colegios públicos, así como entre los miembros de la antigua y la nueva élite en el poder. La imagen de país construida por los ideólogos del MNR se plasmó también en las películas y noticieros del recientemente fundado IBC (Instituto Boliviano de Cinematografía), que se pasaban en todos los cines de las principales ciudades y centros mineros. La prensa nacionalista y los periódicos de oposición, todos en manos de capas medias ilustradas, difundían también fotos que reforzaban esta imagen dominante. No obstante, la mayoría de la población no resultaba expuesta a estos mensajes, por la escasa difusión de la prensa y de los noticieros filmados. La iniciativa histórica y cultural (*agency*) de la población permaneció recluida en el tejido colectivo de los gremios y sindicatos de base, en el calendario de fiestas y ritos ancestrales que se realizaban en campos y ciudades y en las propias puestas en escena de la multitud, cada vez más consciente del impacto gráfico perdurable de las imágenes de prensa que la retrataban. Las floristas, por su parte, revelan que las mujeres fueron conscientes de la doble moral de la élite y de los persistentes dualismos que pervivieron en la sociedad boliviana posrevolucionaria[7].

La reconstitución de las divisiones de casta y la colocación de todos los elementos del nuevo estado en función de la reproducción de los privilegios de la casta criolla dominante puede verse como la otra cara de la hegemonía del proyecto nacionalista, que da reversa a todos sus postulados. Pero por otra parte, la resistencia cotidiana de la multitud, la irrupción de un imaginario y de una personalidad colectiva chola en las fiestas y mercados urbanos, tanto como en las movilizaciones sociales contemporáneas, muestran los límites de la

7. He citado sus palabras en "El mito...." p. 93, en esta edición.

hegemonía que proponía el *Álbum*. No sólo los grandes caudillos de la revolución fueron derrotados en las urnas, también la memoria de su supremacía cedió ante la abigarrada insurgencia popular de los años 1990. Cuando en junio del año 2001 se produce el deceso de Víctor Paz Estenssoro, dos días antes de la fiesta del Gran Poder, la alcaldía decreta duelo en el departamento y prohibe la realización de la fiesta. Los bailarines y prestes, que ya habían invertido mucho dinero en preparar la comida y trajes para el evento, se resisten a la prohibición y danzan a lo largo de toda la entrada, desafiando a las autoridades y rebasando al cuerpo policial que intentó detener a las comparsas[8]. Así, la muerte del caudillo se celebra o se conmemora con una ritualidad exuberante y chola que desafía los contenidos civilizatorios que se habían impuesto desde el estado.

Éste es tan sólo un ejemplo de las victorias simbólicas de la multitud abigarrada de gente cholo-indígena sobre la imagen dominante, occidental y masculina, que intentó construir el nacionalismo revolucionario a través de la fotografía, en el *Álbum de la Revolución*, u otras técnicas de reproducción mecánica que fueron usadas por el estado para afianzar esta imagen hegemónica a partir de los años 1950. El limitado y paradójico potencial hegemónico de esta imagen se revela también en la eclosión de prácticas y símbolos indígenas en las movilizaciones que se dieron en el campo y las ciudades bolivianas (principalmente La Paz y El Alto) entre los años 2000 y 2003 (Mamani Ramírez 2004). La asamblea indígena, los ponchos, whipalas y polleras, la organización colectiva y las redes de parentesco y vecindad marcaron las líneas de solidaridad e identificación simbólica de la población en rebelión, haciendo estallar en pedazos el espejo homogéneo de la modernidad masculina, eurocéntrica y cristiana que había intentado imponerse hegemónicamente sobre el imaginario colectivo de la nación. Asimismo, la prosa del *miserabilismo* se da la vuelta mostrando la riqueza simbólica y productiva de las y los oprimidos, con su

8. Me tocó atestiguar estos hechos como parte de la comparsa "Unión Comercial", a la que me adscribí como bailarina por tres años en devoción al Tata Gran Poder.





exuberante producción de conocimientos agroecológicos, comidas comunitarias y armas de lucha indígenas. De esta manera las multitudes anhelan recuperar su condición de sujetas de la historia y dan por tierra con el destino de anonimato colectivo que el estado y los poderosos quieren para ellas.





Ilustración 29